

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (2002)

Heft: 1

Artikel: "Transposer dans l'écriture le cinéma muet"

Autor: Dupuis, Sylviane

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870290>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 28.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

« TRANSPOSER DANS L’ÉCRITURE LE CINÉMA MUET »

« Où, sinon dans l’eau claire du cœur libéré,
immerger les mots muets, afin qu’ils ressuscitent... »

Alice Rivaz, *Comptez vos jours...*

Dans une scène du film de Poudovkine tiré de *La Mère* de Gorki, la caméra se fixe d’abord sur la Mère assise à côté du corps de son mari, puis montre le fils entrant dans la pièce et découvrant brutalement ce qui s’est passé : « Tué par les grévistes ». Le regard glisse ensuite à nouveau de lui à la Mère et s’arrête enfin sur une bassine d’eau à la surface de laquelle, une à une, muettement, des gouttes tombent. Tout est dit de la douleur — sans mots.

Dans le *Plan Fixe* qui lui a été consacré, Alice Rivaz raconte que c’est en voyant ce film (muet) du cinéaste russe qu’elle a pris conscience, à l’âge de douze ou treize ans, de sa vocation d’écrivain : « je me suis dit alors que c’était comme cela que je voulais écrire : transposer dans l’écriture le cinéma muet¹ ».

Qu’importe que les choses se soient réellement passées ainsi ou non. Ce qui m’intéresse, dans cette petite phrase, c’est qu’elle condense tout un pan invisible et secret, mais à mon avis essentiel, de l’esthétique d’Alice Rivaz. Et pas seulement de son esthétique : mais de son propre rapport au monde.

Le fait que la scène du film demeurée gravée dans la mémoire de l’écrivain mette en scène le Père et la Mère n’est sûrement pas indifférent. On sait l’importance déterminante, dans la vie et l’œuvre de Rivaz, du couple parental. N’est sans doute pas non

1. Je cite de mémoire.

plus dénué de sens le fait que la cause de la mort du Père, dans le film, soit d'ordre politique : le militantisme socialiste de Paul Golay et ses conséquences perturbatrices, voire dramatiques, pour la paix familiale (Alice Rivaz va jusqu'à parler de « schisme »²) sont bien connus. Cette scène a donc très bien pu cristalliser chez l'adolescente des angoisses et des émotions enfouies. Mais précisément, ce qui me frappe ici, c'est que l'écrivain adulte la relie, après coup, à la découverte de son désir — de son besoin irrépressible — d'écrire : écrire, ce sera donc pour elle tenter de traduire l'indicible d'une émotion ou d'une douleur dans les mots ; ce sera, en quelque sorte, *parler muet* au nom de tous ceux qui n'ont pas la possibilité de dire, comme aussi en son nom propre : car «en réalité — s'interroge la romancière—, ai-je jamais exprimé autre chose que moi-même ?³»

Munie de cette clé (qui n'était encore qu'une hypothèse de lecture), je suis allée enquêter dans l'œuvre, en la relisant dans cette perspective pour savoir si mon intuition se vérifiait. Et non seulement il me semble qu'elle se vérifie, mais cette relecture me conforte dans un sentiment déjà ancien : Alice Rivaz n'est pas d'abord, ou pas exclusivement, l'auteur « féministe » à quoi l'on a tendance à la réduire trop souvent — peut-être pour mieux se passer de la lire, réduisant l'œuvre au contenu ou plutôt à l'un de ses enjeux les plus visibles, et non le plus profond ; *Alice Rivaz est d'abord un écrivain-poète*, s'inscrivant non tant dans la filiation de Ramuz (ils ne se ressemblent guère, si l'on excepte *Nuages dans la main*⁴) que dans la perspective « poétique » qu'il ouvre (et Ramuz lui-même ne s'y est pas trompé, se levant le premier pour défendre la jeune romancière et la faire éditer). Ses pages les plus éblouissantes, ce sont précisément celles où affleurent dans les mots, et sous les métaphores, ce silence et cet indicible des émo-

2. «C'était avant la grande rupture, le schisme — car comment nommer autrement ce qui déchira notre vie familiale» (Alice RIVAZ, *Comptez vos jours...*, Paris, José Corti, 1966, p. 19).

3. *Ibid.*, p. 88.

4. Le premier roman d'Alice Rivaz est fortement marqué par l'influence du grand Vaudois. On y retrouve à la fois de nombreuses marques stylistiques typiquement ramuziennes, le goût pour les citations et formulations bibliques ou la hantise de la fatalité — mais le système d'alternance des points de vue féminins et masculins est déjà là, de même que le thème de la musique et celui de la nécessaire création de soi, propres cette fois à Alice Rivaz.

tions qui sont aussi à l'origine, par exemple, de l'écriture de Sarraute — part *feminine*, peut-être, de la sensibilité, mais de cela non plus je ne suis pas vraiment convaincue, et Alice Rivaz ne l'était pas plus, y voyant bien plutôt la part commune (et secrète) d'une sensibilité profonde qui nous relie tous : « Au plus profond et secret de moi-même, ne suis-je pas tous les autres ? » note-t-elle en 1939 dans ses Carnets⁵. (Et de fait, l'un des traits les plus originaux de l'écriture de la romancière est sa capacité — flagrante dans *Le Creux de la vague*, en particulier — à se transporter de l'un dans l'autre, à faire alterner les points de vue de l'homme et de la femme, en les opposant radicalement pour ne les faire se ressembler qu'en un seul point : cette vulnérabilité et cette solitude centrales qui définissent l'être humain, un silence, un vide ou un tremblement intérieurs qui, si nous étions capables de les percevoir aussi chez l'autre, nous relieraient « musicalement » et sans mots.) Cette part commune à tous les hommes, la romancière n'a cessé de l'espérer (un jour) partageable, à la suite de Rilke qu'elle cite dans *La Paix des ruches*, son livre par ailleurs le plus ouvertement féministe : « Un jour, la jeune fille et la femme auront paru, dont le nom ne sera plus seulement le contraire de virilité... Ce progrès transformera la vie amoureuse, de nos jours si chargée d'erreurs... il la changera radicalement, l'amenant à être conçue comme une relation entre deux êtres humains... » « Certes — commente la narratrice de *La Paix des ruches* —, c'est là une voix de poète plus qu'une voix d'homme. Vais-je la croire ? Je ne sais, mais à recopier ces lignes, quelque chose en moi, secrètement, se réjouit...⁶ »

* * *

De cette « écriture muette » dont je vais maintenant proposer quelques illustrations, le plus évident des indices textuels rencontrés se trouve dans *Traces de vie*. Nous sommes en 1979. Rivaz raconte dans ses Carnets qu'elle a déjeuné ce jour-là au café du Palais de Justice, et décrit une scène qui l'a fascinée — une de ces scènes tirées de la réalité qui pourraient constituer l'amorce d'un roman, parce qu'elles lancent l'imagination. Et que note-t-elle ? « Moi seule était fascinée par ce spectacle, véritable film muet ou

5. Alice RIVAZ, *Traces de vie* (1983), rééd. Vevey, L'Aire, 1998, p. 13.

6. Alice RIVAZ, *La Paix des ruches* (1947), rééd. Vevey, L'Aire bleue, 1999, p. 115.

adorable séquence d'un mime...⁷» (Remarquons aussi que l'une des nouvelles de *Sans alcool* — la plus parfaite peut-être, qui s'ouvre par un extraordinaire chassé-croisé muet de visages et décrit l'évolution d'un couple sans que s'échange entre eux aucune parole, sauf pour la rupture finale — porte précisément le titre de « Film muet ».)

L'amorce de roman figurant dans *Traces de vie* n'aura pas de suite. Mais le deuxième chapitre du roman *La Paix des ruches*, en 1947, s'ouvrira déjà sur une admirable scène de « cinéma muet », peut-être issue elle aussi de l'observation du réel : dans un parc public, la narratrice observe le manège de l'« homme aux oiseaux », environné en permanence de mésanges qui sautillent autour et sur lui « comme si des fils invisibles avaient été tendus entre ces arbres, cet homme et les mésanges⁸ ». C'est parce que l'homme se tient dans la solitude et le silence que ce miracle est possible, commente la narratrice. Dans *Nuages dans la main*, déjà, le silence apparaissait comme une condition de la compréhension de toutes choses — ou de l'ordre du monde : « Et il y eut un silence qui pour un moment ferma complètement les lèvres de Saintagne. Et c'était un de ces silences qui tient toutes choses ensemble, contrairement à l'autre dont on dit qu'il est hostile ou mortel, car là aussi il y a le mauvais et le bon⁹. »

Ce silence, c'est aussi ce que l'amour exige — ou devrait supposer. Ainsi, dans *Comme le sable*, la narratrice, usant du style indirect libre pour traduire les pensées de Chatenay¹⁰ à propos d'Hélène Blum, écrit : « Elle n'avait jamais compris que l'amour demande plus de silence que de mots, et qu'il lui faut beaucoup d'espace autour de lui pour se déployer¹¹. » Pour la romancière, comme pour son personnage, les moments les plus heureux de l'amour sont ceux où la communication passe silencieusement

7. A. Rivaz, *Traces de vie*, p. 324 (c'est moi qui souligne).

8. A. Rivaz, *La Paix des ruches*, p. 15.

9. Alice RIVAZ, *Nuages dans la main* (1940), rééd. Vevey, L'Aire, 1987, p. 133.

10. Dans *Comme le sable* et plus encore dans *Le Creux de la vague*, publié vingt ans plus tard, Chatenay figure indiscutablement, à mon avis, un double masculin de l'auteur. Il partage avec Rivaz la passion et le besoin vital de la musique — où s'abolissent les différences pour faire place, précisément, à l'indicible d'une expérience intérieure *commune*.

11. Alice RIVAZ, *Comme le sable* (1946), rééd. Vevey, L'Aire bleue, 1996, p. 63.

entre les consciences : dans *Jette ton pain*, elle évoque « ce besoin de communion silencieuse avec autrui, sans mots — la seule communion possible¹² ». Une scène de *Comptez vos jours...*¹³ évoque même l'espèce d'« amour infini » éprouvé par la narratrice enfant pour une infirmière inconnue qui, au réveil d'une opération, tenait sa main dans la sienne, « assise là, silencieuse ». C'est à cet instant, raconte la narratrice, que le sentiment de son appartenance à l'espèce humaine l'a « pénétrée pour ainsi dire par la peau ». Inoubliable séquence, là encore, de « cinéma muet » !

Cependant, à ce silence bénéfique de l'amour s'oppose (comme le *reflux au flux*, pour reprendre une expression chère à l'auteur) un autre silence, plus menaçant, qui est la marque d'une solitude non pas heureuse, mais douloureuse, et d'un ressentiment immémorial : un silence comme un « bouillonnement latent qu'on ne voit pas¹⁴ », une « houle semblable à une masse d'eau ébranlée et poussée par des lames de fond », celle du mutisme des femmes « plein de sous-entendus, de reproches latents, informulés », qui « prolifèrent comme une végétation sous-marine¹⁵ » ... Le silence des femmes est terrible ; gros d'une colère accumulée de génération en génération, mais muette, il est à la fois une arme contre l'homme et le signe d'une impuissance : ainsi Chatenay voit-il sa femme Nelly s'obstiner à « répéter sans cesse la même phrase, les mêmes mots, en y mettant tout le poids de ceux qu'elle ne formulait pas et qui demeuraient prisonniers dans sa tête. C'est pourquoi [...] il voyait son visage [...] toujours prêt à éclater, semblait-il, de tous les mots inexprimables et inexprimés qu'elle cherchait pourtant avec hargne...¹⁶ ».

* * *

Qu'en est-il du travail d'écriture lui-même ? Entretient-il explicitement un lien, dans l'œuvre d'Alice Rivaz, avec le « cinéma muet » ? Faute de temps pour en proposer une véritable analyse, je me contenterai pour terminer de mentionner un certain nombre de

12. Alice RIVAZ, *Jette ton pain* (1979), rééd. Vevey, L'Aire bleue, 1998, p. 60.

13. A. Rivaz, *Comptez vos jours...*, p. 47.

14. A. Rivaz, *La Paix des ruches*, p. 78.

15. *Ibid.*, p. 72.

16. Alice RIVAZ, *Le Creux de la vague* (1967), rééd. Vevey, L'Aire bleue, 1999, p. 216.

passages renvoyant à l'écriture, à son origine et à ses enjeux dans la perspective que je me suis proposée. La romancière évoque abondamment son travail dans *Traces de vie* et *Ce nom qui n'est pas le mien*, auxquels j'emprunterai l'essentiel de mes citations, qui bien entendu n'ont rien d'exhaustif.

• ÉMOTION INITIALE. L'écriture, pour Alice Rivaz (mais ici l'on songe bien sûr aussi à Nathalie Sarraute, et plus lointainement à Proust, qui a également marqué les deux romancières), est nécessairement issue à l'origine «de nos impressions mentales... quasi-méntalement incommunicables¹⁷», mais qu'il faut tenter de dire. Comment? En communiquant par le style une émotion. «Tout naît en moi d'une sensation, d'une émotion...¹⁸» Et c'est «à travers elle que se manifeste la réelle unité de l'espèce humaine¹⁹».

• ESTHÉTIQUE DE L'ÉCRITURE. En 1963, Alice Rivaz se donne pour objectif de «percer à jour l'original complexe [...] qui est [elle], riche de tant de perceptions et sensations encore inexpri-mées...²⁰», puis en 1972, de traiter «les zones innommées, les franges, les intervalles secrets de la vie intérieure, avec l'espoir d'atteindre les nappes souterraines où plongent les racines de l'être, tout ce champ de conscience [qu'elle a] négligé d'exprimer... [pour] atteindre les nappes de silence et de lumière où [elle sait] que repose l'indicible²¹». Et dans l'Avant-propos de la réédition (en 1987) de *Nuages dans la main*, elle revient explicitement, en évoquant le projet d'écriture qui était le sien près de cinquante ans plus tôt, à la comparaison avec le film muet : «écrire en ayant recours au moyen de mots [à la technique visuelle du cinéma (muet à cette époque)], grâce à laquelle les sentiments des personnages, jusqu'aux nuances les plus subtiles de leurs réactions sont perçues non par ce qu'ils disent ou par des explications de l'auteur, mais par l'expression de leurs visages, par leurs gestes, leurs façons d'agir, et surtout en essayant de traduire leur "parlerie" intérieure...²²»

17. Alice RIVAZ, «Ce qui arrive au romancier», in *Ce Nom qui n'est pas le mien* (1980), rééd. Vevey, L'Aire bleue, 1998, p. 95.

18. A. Rivaz, *Traces de vie*, p. 10.

19. A. Rivaz, «Ce qui arrive au romancier», p. 96.

20. *Ibid.*, p. 206.

21. *Ibid.*, p. 261.

22. Avant-propos de *Nuages dans la main*, p. 14 (c'est moi qui souligne). Les pages 120-121 du roman, par exemple, ou la très belle scène muette des p. 67-68, où Madeleine fait la paix avec son mari en posant sur la table un

• PERSONNAGES. Là encore, il s'agit avant tout de « donner une existence, même seconde, celle du livre, à ceux qui ne parlent pas²³ », de « donner la parole » aux « langages muets » — on retrouve le « cinéma muet ». Mais aussi, écrit Alice Rivaz, de « faire naître toute action, tout geste de mes personnages, du cheminement imprévu de leurs pensées et de leurs images intérieures²⁴ », pour « rendre compte [...] de ce qui se passe derrière ce front, de ce que cachent ce corps assis là, à cette table, les mains inoccupées, le regard absent²⁵ ».

• NARRATION, FAITS. « Tout ce que j'imagine le mieux — note encore la romancière dans *Traces de vie* —, c'est l'entre-deux, le point mort entre deux événements...²⁶ » « Comme si je n'éprouvais le besoin de dire qu'entre les faits, dans leur zone ombrée. Cela traduit bien [...] ce sentiment profond que les faits sont à la réalité ce qu'est la surface de l'océan à l'océan lui-même²⁷. »

Ici intervient une métaphore récurrente que l'on retrouve presque constamment liée chez Alice Rivaz à l'écriture, et en particulier à cette dimension secrète, sous-jacente et muette de l'être qui est sa visée : la métaphore de l'eau, déjà présente dans un passage significatif de *Nuages dans la main*: « Ah ! il savait bien qu'il lui suffirait de peu, de moins que rien — regarder ainsi de l'eau ou de l'écume se briser contre une roche [...] — pour qu'il prît enfin la décision à laquelle il rêvait depuis tant d'années : quitter le bureau ; donner sa démission...²⁸ » Qui nous ramène justement — est-ce un hasard ? — aux gouttes d'eau du film de Poudovkine... (Voir par exemple, dans *Traces de vie*: « Début d'un livre : un peu comme l'apparition d'une multitude de ruisselets...²⁹ »; ou bien : « l'eau profonde, l'eau mystérieuse où plongent les racines des mots³⁰ »; « le livre que je rêve d'écrire devrait

pot de dahlias, sans mot dire, offrent deux illustrations de ce procédé très conscient de l'art d'Alice Rivaz.

23. *Ibid.*, p. 260.

24. A. Rivaz, *Traces de vie*, p. 17.

25. *Ibid.*, p. 19.

26. *Ibid.*, p. 30.

27. *Ibid.*, p. 16.

28. A. Rivaz, *Nuages dans la main*, p. 43. Comment ne pas entendre ici, entre les lignes, l'aspiration d'Alice Rivaz elle-même à se consacrer à l'écriture ?

29. *Ibid.*, p. 22.

30. *Ibid.*, p. 54.

ressembler à une coulée...³¹» ou encore : « le plus personnel de chacun [est] souvent enfoui sous des couches successives comme la nappe d'eau profondément cachée dans la terre³²».)

Ailleurs (toujours dans *Traces de vie*), c'est l'œuvre musicale de Bach qui sera comparée à « un océan sans limite³³ ». Très clairement, ce que cherche à exprimer Alice Rivaz dans l'écriture est comparable à ce qui se tient au cœur de la musique. Elle-même estimait d'ailleurs que c'était pour avoir renoncé à une carrière musicale qu'elle était devenue écrivain : « La musique, c'était bien là ma vraie vocation, à tout le moins la première, [...] la littérature m'apparaissant aujourd'hui comme une sorte de transfert³⁴ » note-t-elle en 1981. En fait, de la musique à l'écriture, le besoin profond qui tend à se satisfaire reste le même, et l'on constate que ce qui est dit par l'écrivain à propos de la musique ou des enjeux de l'écriture ne représente qu'une seule et même chose : « Qu'est-ce que la musique pour moi ? L'accès à ce qui ne se voit ni ne se touche, totalement absente en tant que forme visible, mais souverainement présente dans cette invisibilité qu'elle remplit à ras bord de sa présence, laquelle nous pénètre en ruisse lant dans tous les conduits de notre être...³⁵ » Il s'agit, de part et d'autre (l'expression revient plusieurs fois sous la plume d'Alice Rivaz), de faire entendre ce « chant secret » qui ressemble aux « notes d'une mélodie » et qui, en définitive, « importe seul³⁶ » : « Ce qui compte, [...] ce qui vaut, est insaisissable. [...] Une source demeurée cachée³⁷. »

* * *

31. *Ibid.*, p. 112.

32. *Ibid.*, p. 31.

33. *Ibid.*, p. 149.

34. *Ibid.*, p. 309.

35. *Ibid.*, p. 248.

36. *Ibid.*, p. 297 (voir aussi « Vérité et mensonge »).

37. A. Rivaz, *Jette ton pain*, p. 372. Il est intéressant de remarquer qu'ici, les images d'Alice Rivaz — celles du « chant secret » et de la « source cachée » — sont exactement les mêmes que celles auxquelles recourt, pour désigner l'origine du poème, son ami le poète genevois Jean-Georges Lossier, à qui elle a consacré une étude en 1986 et avec lequel elle partageait en outre l'amour de la musique. Dans *Traces de vie* (p. 299), Alice Rivaz cite d'ailleurs explicitement le poète (dans ses Carnets de 1978).

Je conclurai avec un passage de *Traces de vie*, sorte de petit poème en prose glissé dans une suite d'aphorismes datés de février 1978. Il nous renvoie, plus explicitement que jamais, au « cinéma muet » d'Alice Rivaz :

« Arbres sans voix
Bêtes sans paroles
Insectes sans même un cri...

Tant de langages muets, notre cœur fermé. Sur l'insecte qui agonise je me penche à l'écoute d'un murmure, d'une plainte, en vain. Qui donne la parole, les larmes, les cris ? Qui les refuse ? Tant de langages muets. Le mien³⁸. »

Sylviane DUPUIS

38. A. Rivaz, *Traces de vie*, p. 288.

Mon appartement
en l'isore que me
reprochent parent et
amis est l'image des
~~mœurs~~ que je
réalise, et dont les éléments
que j'en ai sont pas enracinés
à leur place. Si un
jouant j'essaie d'y
mettre de l'ordre, le
spectacle qu'ils me
donnent m'ôte toute
imagination, tout
élan d'écrire - En ce
conclure ?